

周邦彥詞之敘事現象

陳慷玲*

摘要

詞體是唐五代流行的曲子，囿於其篇幅限制，本不適合發展長篇的敘事，而歐陽炯於〈花間集序〉一文將詞體定位於豔科後，言情成為文人詞之常態現象，與敘事的關連性愈來愈薄弱。因此，一般而言，詞的文類特色在「抒情」而非「敘事」。但是北宋末年被譽為集大成者的周邦彥，其詞作卻有極明顯之敘事性，有悖於當時文人詞的創作習慣。因此本文將針對此點切入研究，主要探討的問題有下列三部分：其一，從形式來看，周詞的敘事多以長調呈現，它與敦煌曲子詞中的長調作品有密切的關係。其二，從內容來看，周詞主要採取詩化的敘事策略，阻斷敘事的流暢，造成讀解的停頓。其三，從詞史的角度來看，周詞敘事現象不但拓展了文人詞的向度，亦兼顧流行歌曲消費市場的需求，有效的豐富了詞體的生命。

關鍵詞：周邦彥、敘事

* 東吳大學中國文學系助理教授。

The Narrative in Zhou Bang-yan's Ci

Chen Kang-Ling
Assistant Professor, Department of Chinese Literature,
Soochow University

Abstract

The genre of Ci (lyrics) was popular music in Tang Dynasty and Five Dynasties. With its limitation in length, Ci was not suitable for long narrative. Ou-yang Jiong in his article, "Preface to the Collection of Hua-Jian School", defined Ci as "romantically sensual", and from then on the theme of romantic love in Ci became normal, and its connection with narrative became weaker and weaker. However, Zhou Bangyan, who was praised as the most skillful and successful Ci poet in the last years of Northern Sung Dynasty, adopted narrative largely in his work, which was against the writing style of his contemporaries. Therefore, this article will focus on this topic and discuss three points as follows: first, from the aspect of form, the narrative in Zhou's Ci was represented by long tune, which was closely related to Dun-huang Lyrics. Secondly, from the aspect of content, in Chou's work, the poem-rized narrative strategy was used to interrupt the fluency of narrative and thus cause pauses when we interpret his work. Thirdly, from the aspect of the historical development of Ci, the narrative in Zhou's Ci not only expended the horizon of literati lyrics, but also met the need of popular music market, and therefore effectively enriched the life of Ci.

Keywords: Zhou Bang-yan, narrative

周邦彥詞之敘事現象

陳懌玲

一、前言

每種文類都有其主要的特質，歷來對詞體的看法，都認為它擅於抒情，而與敘事無涉。其言情的特質主要是從後蜀歐陽炯〈花間集序〉一文開始成形，其序文如下：

鏤玉雕瓊，擬化工而迴巧；裁花剪葉，奪春豔以爭鮮。是以唱雲謠則金母詞清，挹霞醴則穆王心醉。名高白雪，聲聲而自合鸞歌；響遏青雲，字字而偏諧鳳律。楊柳大堤之句，樂府相傳；芙蓉曲渚之篇，豪家自製。莫不爭高門下，三千璫瑀之簪；競富樽前，數十珊瑚之樹。則有綺筵公子，繡幌佳人，遞葉葉之花牋，文抽麗錦；舉纖纖之玉指，拍按香檀。不無清絕之辭，用助嬌嬈之態。自南朝之宮體，扇北里之倡風。何止言之不文，所謂秀而不實。有唐已降，率土之濱，家家之香徑春風，寧尋越豔；處處之紅樓夜月，自鎖嫦娥。在明皇朝，則有李太白應制清平樂詞四首。近代溫飛卿復有金筌集。邇來作者，無媿前人。今衛尉少卿字弘基，以拾翠洲邊，自得羽毛之異；織綃泉底，獨殊機杼之功。廣會眾賓，時延佳論。因集近來詩客曲子詞五百首，分為十卷。以炯粗預知音，辱請命題，仍為序引。昔郢人有歌陽春者，號為絕唱，乃命之為花間集。庶以陽春之曲，將使西園英哲，用資羽蓋之歡；南國嬋娟，休唱蓮舟之引。時大蜀廣政三年夏四月日序。¹

由此序文可知，《花間集》所選錄的作品是歌筵酒席之間所需的唱詞，對照《花間集》的內容來看，幾乎全是書寫男女之情的側豔之詞，抒情的特質十分明顯。孫康宜對此序文提出了「文人詞」與「通俗詞」的重要概念，認為此序文主要目的在

¹ 趙崇祚編，《花間集》（明崇禎間虞山毛氏汲古閣刊詞苑英華本）。

於脫離通俗詞的軌道，建立文人詞的傳統。她說：「歐陽炯的〈花間集序〉，立意區別文人詞的傳統與通俗詞的歷史。此〈序〉以時人稱道的駢文寫就，為我們娓娓述說這五百闋詞乃『詩客』曲子詞，而文人詞的傳統所結合者，則為李白到溫庭筠或其他詞人的詞。在歐陽炯看來，通俗曲詞雖可稱『金玉其外』，實則『秀而不實』，『言之不文』。他故此認為《花間集》的編成，目的是在為『南國嬋娟』提供一套具有高度文學價值的唱詞。」²其實，〈花間集序〉的抒情美學是在通俗詞的基礎上淬鍊出來的，敦煌民間詞的內容面向是非常廣泛的，有愛情、親情、戰爭、社會、宗教……等各種題材，以講述故事的敘事體書寫，雜以民間通用的俗語，以利廣大群眾流播傳唱。而歐陽炯則將範圍縮小鎖定在歌筵酒宴，主要以文學抒情的方式描寫男女情懷，經過多數文人創作的具體實踐後，抒情逐漸凝定成為文人詞的重要特徵，而敘事性亦跟隨著通俗詞而被排除在文人詞的美學範圍之外。

由於邊緣化的敘事性與通俗詞的密切關係，使敘事成為詞學敏感地帶。北宋前期的柳永，其作品即具有明顯的敘事傾向，王灼《碧雞漫志》云：「柳耆卿樂章集，世多愛賞該洽，序事閒暇，有首有尾，亦間出佳語，又能擇聲律諧美者用之，惟是淺近卑俗，自成一體，不知書者尤好之。予嘗以比都下富兒，雖脫村野，而聲態可憎」³，劉熙載《藝概》〈詞曲概〉亦云：「耆卿詞細密而妥溜，明白而家常，善於敘事，有過前人。惟綺羅香澤之態，所在多有，故覺風期未上耳」⁴。柳詞的敘事技巧雖佳，但其內容太接近敦煌民間詞的通俗風格，以白描的敘事的方式具體的書寫豔情，悖離花間以來的文人言情傳統，故王灼評其詞「自成一體」，受到詞論家的非議與批評。

到了北宋末年的周邦彥，其詞作同樣的也具有強烈的敘事性質，如吳世昌云：「……至美成以小詞寫故事」⁵；葉嘉瑩亦指出周詞具有「一種傳奇意味的故事性」⁶；或如吳熊和所說：「周詞之所以為人生發附會，與他在詞中加強『述事』的因素

² 孫康宜，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》（臺北：聯經出版事業公司，1994年6月），頁24。

³ 唐圭璋，《詞話叢編》（北京：中華書局，1990年10月）冊一，頁84。

⁴ 唐圭璋，《詞話叢編》冊四，頁3689-3690。

⁵ 吳世昌，《詞林新話》（北京：北京出版社，2000年10月），頁180。

⁶ 葉嘉瑩，《唐宋詞十七講》（長沙：岳麓書社，1989年2月），頁313。

不無關係。詞自唐五代以來，以寫景抒情見長，述事的成分很少。但詞不述事，景與情有時會失去附麗，不免是個缺陷。周邦彥就在情、景之外，滲入事迹。他的有些詞作，粗具有故事結構，表現出某種傳奇的境界」⁷；蔣哲倫也表示：「周邦彥長於敘事，靠細節的刻劃和形象的鮮明來吸引讀者……讀周邦彥的詞，有時彷彿在閱讀唐人的傳奇小說，委婉動人，辭采驚艷。短短一首小詞中往往有人物，有故事，有生動的細節描寫，詞人的喜怒哀樂常常通過情節的起伏變化客觀的呈露出來」⁸。異於柳詞卑下的詞史定位，對周詞的評論皆是肯定的。這個現象不禁令讀者感到好奇：同樣以敘事入詞，但為何評價卻是正負兩極？敘事與通俗之間的關係似乎不是必然的，應該存在著更複雜的文學互動。

因此，本文將聚焦探究周邦彥詞的敘事現象，主要討論的問題有下列三部分：其一，從形式來看，敘事與詞體體製長短無必然關係，周詞之長調小令皆有敘事現象，其中長調敘事極富創新特色，故本文將以周詞長調為主，論述它與敦煌曲子詞以來至柳永所形成的長調敘事傳統之密切關連，並說明其於文人長調中的定位。其二，從文字內容來分析周詞的敘事策略及其所產生的敘事效果。其三，從詞史評價的角度，詮釋周詞敘事的意義。擬從敘事文本的內在與外緣，深入分析此中種種錯綜複雜的關係，進而對此論題有更徹底的認識與瞭解。

二、文人敘事長調

敘事性之詞作非周邦彥所自創，唐五代時期的敦煌俗詞之主要特色即為敘事，為詞體敘事的源頭母體，它主要藉由小令、長調、聯章三種形式來表現。到了北宋初年之柳永，則開始致力發展「長調」部分的敘事，相對於歐陽炯所建立的小令抒情美學，此種創新之舉對文人詞壇是極大的刺激，同時也在流行歌曲市場中掀起一

⁷ 吳熊和，《十大詞人》（上海：上海古籍出版社，1990年8月），頁110。

⁸ 蔣哲倫，〈清真、淮海詞風之異同〉，《詞別是一家》（上海：上海社會科學出版社，2005年7月），頁120。

股熱潮。而北宋中後期的周邦彥表面上承繼了柳詞長調敘事的模式，但他卻抽換了長調原有的通俗特質，注入了新的文人精神。此小節之論述重點有三：其一，由於長調為本文重要關鍵，故先定義長調。其二，詞體敘事之源頭為敦煌俗詞，此部分概述其敘事特徵、內容、形式，以便與文人敘事長調參照。其三，討論柳周文人敘事長調作品的形式特徵，對照出周詞的傳承與革新。

（一）長調之定義

篇幅較長的詞牌稱之為長調或慢詞，自從宋翔鳳《樂府餘論》將小令中調長調與令引近慢結合闡述，得到「慢者，樂家所謂長調也」⁹的結論後，長調與慢詞似乎已合為一體，但是林玫儀於〈令引近慢考〉一文推翻了這個論點，她認為長調和慢詞的內涵實際上是不相同的，長調是文字上的分類，慢詞則是音樂上的分類，二者不能混為一談。¹⁰由於本文討論的敘事問題是屬於文字範疇，故採用「長調」之名來表示字數較多的詞牌。

至於多少字為長調？各家的說法不一：毛先舒於《填詞名解》中說：「五十八字以內為小令，自五十九字始，至九十字為中調，九十一字以外者俱長調也，此古人定例也」¹¹，此定義太過刻板僵硬而受到學者質疑。¹²王力則認為小令與近體詩的結構有關，近體詩最多不會超過五十六個字，故以六十二字為小令與長調的界限，提出「凡是和律絕的字數相差不遠的詞，都可以稱為小令。我們以為詞只須分為兩

⁹ 唐圭璋，《詞話叢編》冊三，頁 2500。

¹⁰ 林玫儀〈令引近慢考〉云：「令引近慢乃音樂上之分類，而後人所謂小令、中調、長調也者，則是就文字上作分類，此兩種觀念本來迥不相侔，後人不察，遂混為一談，數百年來，幾已積非成是」，《詞學考證》（臺北：聯經出版事業公司，1993年5月），頁 136。

¹¹ 毛先舒《填詞名解》卷一〈紅窗迴〉條下，《四庫全書存目叢書》（台南：莊嚴文化事業有限公司，1997年6月），集部第四二五冊，頁 195。

¹² 萬樹《詞律》〈發凡〉：「自草堂有小令中調長調之目，後人因之，但亦約略云爾。《詞綜》所云『以臆見分之，後遂相沿，殊屬牽率』者也。錢塘毛氏云：『五十八字以內為小令，五十九字至九十字為中調，九十一字以外為長調，古人定例也。』愚謂此亦就草堂所分而拘執之，所謂『定例』，有何所據？若以少一字為短，多一字為長，必無是理。如〈七娘子〉有五十八字者，有六十字者，將名之曰小令乎？抑中調乎？如〈雪獅兒〉有八十九字者，有九十二字者，將名之曰中調乎？抑長調乎？故本譜但敘字數，不以小令中長之名。」見《索引本詞律》（臺北：廣文書局，1988年10月再版），〈發凡〉頁 1。

類：第一類是 62 字以內的小令，……第二類是 63 字以外的慢詞」¹³，王力將毛先舒的中調併入長調，長調的範圍變得非常寬鬆。而孫康宜對此說稍做調整：「慢詞長於小令，前者可以包括七十至二百四十字不等，後者則絕少超過六十二字」¹⁴。上述說法對長調字數的界定各有不同，姑不論其中所牽涉的諸多複雜問題，暫以最嚴格的毛氏「九十一字」之說為本文長調之主要判斷依據，接近九十一字者為輔助參考。

（二）詞體敘事之源——敦煌俗詞

唐五代時期的敦煌俗詞之普遍特質即為敘事，何謂敘事？孫康宜曾論：

文人詞泰半為抒情調子，通俗曲詞的模式卻是千變萬化：有敘事體，有戲劇體，當然也有抒情體。事實上，多數敦煌詞的本質若非敘事性，便是戲劇性——抒情者鮮矣！我所謂的「抒情詞」，是指詞客情感聯綿不絕，讀之令人動容者。這種詞，有時還可以化至情景交融的勝境，而且特重「自我」與「現在」之專注。然而，在另一方面，戲劇與敘事性的模式所強調者，乃為人與人之間的具體經驗，或是事件的發展經過。¹⁵

她藉由抒情詞對比出敘事詞的特點：抒情詞在現實的基礎上，專注於自身情感的發抒；而敘事詞則著重現實事件的發展，偏向於具體的經驗描述。以下列兩首女思男之詞作為例：

敦煌曲子詞〈拋毬樂〉：「珠淚紛紛濕綺羅。少年公子負恩多。當初姊妹分明道，莫把真心過與他。子細思量著，淡薄知聞解好麼。」¹⁶

溫庭筠〈更漏子〉：「柳絲長，春雨細。花外漏聲迢遞。驚塞雁，起城烏。畫屏金鷓鴣。香霧薄。透簾幕。惆悵謝家池閣。紅燭背，繡帷垂。夢長君不知。」¹⁷

¹³ 王力，《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，1979年11月），頁519-520。

¹⁴ 孫康宜，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，頁134。

¹⁵ 孫康宜，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，頁28。

¹⁶ 任半塘，《敦煌歌辭總編》（上海：上海古籍出版社，2006年7月）（上），頁263。

¹⁷ 曾昭岷、曹濟平、王兆鵬、劉尊明，《全唐五代詞》（北京：中華書局，1999年12月）上冊，頁104。

這兩首都是小令，我們從女子形象來比較敘事詞與抒情詞之不同。首先，〈拋毬樂〉的妓女形象非常具體，以女性的「我」發話，有哭泣的動作、有「少年公子負恩多」的自述、有回憶其他妓女勸告「莫把真心過與他」的話語，彷彿是從實際生活截取下來的片段，敘事性十分強烈。而溫詞之女人則隱藏在「畫屏」、「簾幕」、「繡簾」種種阻隔意象之中，刻劃出迷離朦朧的相思情境，文字典雅含蓄，抒情性極強，但較難為一般群眾接受。由此可知，俗詞要流行於廣大民間，淺明的語言可使傳播無阻，而強烈的故事性則可吸引聽眾，敘事特色因而形成。

至於敦煌歌詞的敘事內容則包羅萬象，王重民在《敦煌曲子詞集》〈敘錄〉中云：「今茲所獲，有邊客遊子之呻吟，忠臣義士之壯語，隱君子之怡情悅志，少年學子之熱望和失望，以及佛子之讚頌，醫生之歌訣，莫不入調」¹⁸，根據任半塘《敦煌歌詞總編》的歸類，有怨思、戀情、行旅、進取、隱逸、力作、頹廢、史蹟、頌諛、佛家、道家、儒家……等等，面向非常廣泛。而這些內容主要藉由小令、長調、聯章三種形式來表現，其中聯章與小令佔的比例極高，長調數量極少，不超過十首。所謂聯章指以一組曲子詞來表現同一主題，例如下列〈搗練子〉四首¹⁹即為聯章。

一：「堂前立。拜辭娘。不覺眼中淚千行。勸你耶娘少悵望。為喫他官家重衣糧。」

二：「辭父娘了。入妻房。莫將生分向耶娘。君去前程但努力。不敢放慢向公婆。」

三：「孟姜女。杞梁妻。一去燕山更不歸。造得寒衣無人送。不免自家送征衣。」

四：「長城路。實難行。乳酪山下雪紛紛。喫酒只為隔飯病。願身強健早還歸。」

此組聯章主要敘述孟姜女的故事，情節明確清楚，其一是即將出征的丈夫在廳堂拜別父母，其二是在臥房內與妻辭行之景況，其三是丈夫不還、孟姜女欲送征衣、

¹⁸ 王重民，《敦煌曲子詞集》（上海：商務印書館，1956年12月修訂2版），頁16。

¹⁹ 任半塘，《敦煌歌辭總編》（中），頁549。

其四為孟姜女親送征衣的艱難景況。由此例可知，聯章其實就是小令所組合而成的，其篇幅大小可視需要做長短的調整。《敦煌歌詞總編》約收錄一千三百首作品，其中聯章體與小令約各佔《敦煌歌詞總編》之一半，長調最少。超過一百字以上的長調僅四首，分別是〈傾杯樂〉兩首（104字之「憶昔笄年」和111字「窈窕逶迤」）與〈內家嬌〉兩首（104字「絲碧羅冠」和100字之「兩眼如刀」）。因此從體製來看，俗詞之總集《敦煌歌詞總編》，幾乎是小令的天下，而文人詞選《花間集》所收亦多為小令，由此推測，長調在唐五代雖已經存在，但不如小令流行普及。因此，長調的創作可能尚處於嘗試摸索階段，這種長篇的歌詞對創作者而言必然存在著一定的難度。

（三）文人敘事長調——從柳永到周邦彥

自從歐陽炯之〈花間集序〉一文確立了詞體抒情傳統後，俗詞就被排除在文人殿堂之外。北宋初年的柳永首度挑戰文人抒情傳統，開啓了敘事風氣，也因而牽動了民間俗詞的系統。他藉著大量長調的創製發展民間詞的通俗敘事精神，受到群眾熱烈的支持，造成「世間有井水飲處，即能歌柳詞」²⁰的盛況，但卻引來文人詞壇激烈的撻伐，如《後山詩話》所云：「柳三變游東都南、北二巷，作新樂府，散轍從俗，天下詠之」²¹，《魏慶之詞話》云柳詞：「柳之樂章，人多稱之，然大概非羈旅窮愁之詞，則閨門淫媠之語。若以歐陽永叔、晏叔原、蘇子瞻、黃魯直、張子野、秦少游輩較之，萬萬相遠。彼其所以傳名者，直以言多近俗，俗子易曉故也」²²，而在柳永之後的周邦彥，也著意的發展長調敘事，但評價皆是正面肯定的，這一點令讀者感到非常好奇，如果敘事性與通俗詞的關係太密切，抵觸了文人詞的抒情傳統，那麼受批評的不應只有柳永，柳周評價所呈現的兩極化結果，值得深入探討。因此本節先從「長調」的形式切入，分析柳周敘事長調之差異。

在柳永之前，「長調」雖已存在，但尚未發展。柳永本身的音樂造詣極高，李

²⁰ 唐圭璋，《詞話叢編》冊二，頁1162。

²¹ 陳師道，《後山詩話》，收於施蟄存、陳如江輯錄，《宋元詞話》（上海：上海書店出版社，1999年2月），頁58。

²² 唐圭璋，《詞話叢編》冊一，頁208。

易安評其「協音律」²³、沈義父《樂府指迷》亦云：「柳耆卿音律甚協」²⁴，極有能力選擇難度高且尚未開拓的「長調」來發展詞體之敘事。宋翔鳳在《樂府餘論》中說：「慢詞蓋起宋仁宗朝，中原息兵，汴京繁庶，歌臺舞席，競賭新聲。耆卿失意無俚，流連坊曲，遂盡收俚俗語言，編入詞中，以便伎人傳習。一時動聽，散播四方。其後東坡、少遊、山谷輩，相繼有作，慢詞遂盛」²⁵，其中「慢詞蓋起宋仁宗朝」的說法有誤，長調不是柳永所創，但的確是因為柳永大力提倡而流行的體製。柳永如何積極的投入長調創作？首先，與同時期的詞人相較，柳永長調創作數量激增，「柳永的《樂章集》及後人輯佚之詞，今存 215 首。若依一般認識，將 90 字左右的詞視做長調慢詞的話，柳永的慢詞則有 100 首，占其詞作總數的 46%」²⁶，遠遠超出同代詞人的長調數量。²⁷其次，柳永 100 首長調中，32 調 47 首為其創製的新調，占長調數量之 47%。²⁸由上述情形可約略看出柳永對長調的努力與貢獻。

周邦彥在柳永的基礎之上，其敘事作品多以長調形式展現，數量亦多，孫虹校注、薛瑞生訂補之《清真集校注》中收錄周邦彥詞作共 185 首，超過 91 字以上的長調有 62 首，約佔三分之一。其中的自創新調約 26 首，佔長調總數之 42%，²⁹與柳永不相上下，故鄒祇謨《遠志齋詞衷》云：「僻調之多，以柳屯田為最，此外則周清真、史梅溪、姜白石、蔣竹山、吳夢窗、馮艾子集中，率多自製新調」³⁰，所謂的「僻調」正是後文所說的「自製新調」，且都採取長調的形式。故在北宋時期，柳永與周邦彥在長調形式的貢獻不相上下。

但再深入的從兩人所使用的長調詞牌來看，柳詞與民間詞有密切的關係，周詞

²³ 《魏慶之詞話》錄李易安評柳之語：「始有柳屯田永者，變舊聲作新聲，出樂章集，大得聲稱於世。雖協音律，而辭語塵下」，收於《詞話叢編》冊一，頁 202。

²⁴ 唐圭璋，《詞話叢編》冊一，頁 278。

²⁵ 唐圭璋，《詞話叢編》冊三，頁 2499。

²⁶ 徐安琪，〈試論柳永慢詞的創作思想〉，《杭州教育學院學報》2002 年第 1 期，頁 13。

²⁷ 梁麗芳曾列表將柳永與同代的晏殊、歐陽修、張先做慢詞數之比較。《柳永及其詞之研究》（香港：三聯書店，1985 年 6 月），頁 31。

²⁸ 徐安琪，〈試論柳永慢詞的創作思想〉，頁 14。

²⁹ 據《康熙詞譜》中標明「調見（始）《清真樂府》」、「調見《片玉集》」、「調見《片玉詞》」、「調見《清真詞》」……等注語，約有 26 首。

³⁰ 唐圭璋，《詞話叢編》冊一，頁 645。

則否。李清照云柳詞「變舊聲做新聲」³¹，此中的「舊聲」指的即為民間歌詞。徐安琪於〈試論柳永慢詞的創作思想〉一文統計柳永長調一百首之中，有 37 調 53 首屬唐曲外，其餘 32 調 47 首為其創製的新調，³²唐曲之範圍指於收錄於《教坊記》中、及任二北《教坊記箋訂》考證為唐代民間詞牌者，因此，「舊聲」的比例高於自創之新調。梁麗芳《柳永及其詞研究》一書中也指出「《敦煌曲校錄》共收民間詞牌五十六個，……這五十六個詞牌之中，有十四個與柳永詞牌的名稱相同……」。又在這十四個詞牌之中，有四個詞牌：〈鳳歸雲〉、〈洞仙歌〉、〈傾杯樂〉和〈內家嬌〉是長調，這些長調的出現，正好證明了柳永是在民歌的基礎上發展慢詞」³³。敦煌曲中，這四個詞牌的字數極長，分別是 111 字的〈傾杯樂〉「窈窕逶迤」、104 字的〈傾杯樂〉「憶昔笄年」、104 字之〈內家嬌〉「絲碧羅冠」、100 字之〈內家嬌〉「兩眼如刀」、83 字的〈鳳歸雲〉「綠窗獨坐」、82 字的〈鳳歸雲〉「征夫數載」、76 字的〈洞仙歌〉「華燭光輝」、74 字的〈洞仙歌〉「悲雁隨陽」。而柳永曾作三首〈傾杯樂〉、兩首〈鳳歸雲〉、一首〈內家嬌〉、一首〈洞仙歌〉，內容亦大致與敦煌曲相同，多寫女性體態與男女情懷，可見柳永沿用民間詞調創作時，亦一併承襲了作品的內容，民間詞的痕跡極為明顯。

反觀周邦彥的長調，只有三首為〈教坊記〉所載，與敦煌長調則是完全無涉。與柳詞相比，與民間詞的關係顯得十分薄弱。從上文的形式分析可知，柳周二人選擇詞調的傾向是不同的：柳永偏向民間長調的發展，而周邦彥則刻意的與民間長調劃出某條界線。這正是柳永受到廣大群眾喜愛卻被文人排擠的原因。因此，表面看來，周邦彥繼承了柳永長調敘事，但卻在暗中置換其源自敦煌詞的通俗性，賦予長調敘事嶄新的文人精神。而置換的具體表現在形式與內容兩方面，本節僅就形式方面，說明周詞長調詞牌與民間俗詞的界限，下節則深入內容方面，討論周詞長調避俗的敘事策略。

³¹ 《魏慶之詞話》李易安評柳之語：「始有柳屯田永者，變舊聲作新聲，出樂章集，大得聲稱於世。雖協音律，而辭語塵下」，收於《詞話叢編》冊一，頁 202。

³² 徐安琪，〈試論柳永慢詞的創作思想〉，頁 14。

³³ 梁麗芳，《柳永及其詞研究》，頁 36。

三、詩化的敘事策略

敘事文學旨在講述事件，達意為其主要目的，而敘事性強的俗詞亦是如此，爲了在社會中低階層流行傳播，因而發展出故事性強、語言俚俗、具體化、對話……等種種面向，以加強群眾的接受度，柳詞正因爲具有這些特點而造成流行，周詞爲了扭轉柳詞的通俗敘事，在宋代雅化的詞學背景之下，³⁴採取了「詩化」的敘事策略。本文「詩化」之「詩」，非指狹義的詩歌文類，而是與散文相對而言的廣義之詩歌韻文，它的特色如袁行霈於《中國詩歌藝術研究》一書中的說法：「如果從語言學的角度給詩歌下一個定義，不妨說詩歌是語言的變形，它離開了口語和一般的書面語言，成爲一種特異的語言形式。……中國詩歌對語言的變形，在語音方面是建立格律以造成音樂美。在用詞、造句方面的表現爲：改變詞性、顛倒詞序、省略句子成分等等。各種變形都打破了人們所習慣的語言常規」³⁵，從這個定義來看周邦彥的詞作，可發現相對應的批評，如陳廷焯於《白雨齋詞話》卷一云：「美成詞，操縱處有出人意表者」³⁶、或云：「美成詞有前後若不相蒙者」³⁷。葉嘉瑩亦有類似評語：「……這種承接自不免會令讀者頗有突兀之感」³⁸，上述評論都是因爲周邦彥詞「詩化」的敘事策略所導致的語言變形，此策略主要表現在時空跳躍及語言濃縮兩方面。

（一）時空跳躍

敦煌俗詞的時間序列通常是很清晰的，如〈鳳歸雲〉「征夫數載」³⁹的時間點

³⁴ 一般對宋詞雅化的看法，指的是「以各家文人『雅詞』的特色所構成的線性序列爲依據，被提到的詞人計有溫庭筠、李煜、晏殊、柳永、張先、蘇軾、周邦彥、辛棄疾、姜夔……等人。」陳懋玲，《宋詞「雅化」研究》（臺北：東吳大學中研所博士論文，2003年6月），頁2。對此議題更深入的論述亦可一併參考此論文。

³⁵ 袁行霈，《中國詩歌藝術研究》（臺北：五南圖書出版公司，1989年5月），〈原序〉頁2。

³⁶ 唐圭璋，《詞話叢編》冊四，頁3789。

³⁷ 唐圭璋，《詞話叢編》冊四，頁3788。

³⁸ 葉嘉瑩，《唐宋名家詞論稿》（石家莊：河北教育出版社，1997年7月），頁201。

³⁹ 任半塘，《敦煌歌辭總編》（上），頁58。

固定在現在、〈傾杯樂〉「憶昔笄年」⁴⁰則是追憶過往。柳詞在俗詞的基礎上，也承繼了明確的時間敘事。如周濟《宋四家詞選》所言：「柳詞總以平敘見長」⁴¹，以柳永〈雨霖鈴〉為例：「寒蟬淒切。對長亭晚，驟雨初歇。都門帳飲無緒，留戀處、蘭舟催發。執手相看淚眼，竟無語凝噎。念去去、千里煙波，暮靄沈沈楚天闊。多情自古傷離別，更那堪、冷落清秋節。今宵酒醒何處，楊柳岸、曉風殘月。此去經年，應是良辰、好景虛設。便縱有、千種風情，更與何人說。」⁴²此詞以順時方式描述離別之過程，「寒蟬淒切」為現在於水岸邊之餞別酒筵、「蘭舟催發」為開船時刻、「念去去」進入虛想離別後之景況：「今宵酒醒何處」為離別首夜、「此去經年」是離別後的一年又一年，全詞以清晰的順時敘事繫連起實景與虛想。

但是周邦彥打破了柳詞的順時性，造成時空的跳躍錯亂。葉嘉瑩曾說：「周詞的展開，不似柳詞之多用直筆而好用曲筆，常將過去、現在、未來之時空做交錯之敘述」⁴³，如〈瑞龍吟〉：「章臺路。還見褪粉梅梢，試花桃樹。愔愔坊曲人家，定巢燕子，歸來舊處。黯凝佇。因念箇人痴小，乍窺門戶。侵晨淺約宮黃，障風映袖，盈盈笑語。前度劉郎重到，訪鄰尋里，同時歌舞。唯有舊家秋娘，聲價如故。吟箋賦筆，猶記燕臺句。知誰伴、名園露飲，東城閑步。事與孤鴻去。探春盡是，傷離意緒，官柳低金縷。歸騎晚、纖纖池塘飛雨。斷腸院落，一簾風絮。」⁴⁴此詞情節敘述一名男子舊地重遊而感嘆人事已非。全詞的時間在現在與過去之間跳躍，依據三片的順序分別為：現在—過去—現在。第一片的現在時間，男子來到女子舊時所居之地；第二片從「黯凝佇」開始，跌入了過去的回憶；第三片則是訪人不成，黯然離去，屬於現在。第一、三片雖然都是現在，但時間先後仍有差距，第一片是男子來，第三片是男子去，一來一去形成一個完整的結構。但是第三片的「前度劉郎重到」則產生歧義，此六字斷成 24 或 42 句式時，意義是不同的，斷成 24 句式的意思是「上一次，劉郎重來此地」，斷成 42 句式則是「之前的劉郎，重

⁴⁰ 任半塘，《敦煌歌辭總編》（上），頁 199。

⁴¹ 唐圭璋，《詞話叢編》冊二，頁 1651。

⁴² 薛瑞生，《樂章集校註》（北京：中華書局，1994 年 12 月），頁 59。

⁴³ 葉嘉瑩，《唐宋詞名家論稿》，頁 200。

⁴⁴ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》（北京：中華書局，2002 年 12 月），頁 1。

到此地」，全詞時間即是明確的現在—過去—現在。如果是 24 斷句，則本詞時間則可詳細區分成四部分：現在 1（第一片）—過去 1（第二片）—過去 2（第三片的「前度」至「猶記燕臺句」）—現在 2（第三片的「知誰伴」至「一簾風絮」）。1 與 2 之間為順時進程，1 的時間點先於 2 的時間點，時間的段落區分得更細緻時，使時間跳躍更為複雜。

或如敘述離別的〈蘭陵王〉：「柳陰直。煙裏絲絲弄碧。隋堤上、曾見幾番，拂水飄綿送行色。登臨望故國。誰識。京華倦客。長亭路，年去歲來，應折柔條過千尺。閒尋舊蹤跡。又酒趁哀絃，燈照離席。梨花榆火催寒食。愁一箭風快，半篙波暖，回頭迢遞便數驛。望人在天北。悽惻。恨堆積。漸別浦縈迴，津埃岑寂。斜陽冉冉春無極。念月榭攜手，露橋聞笛。沈思前事，似夢裏、淚暗滴。」⁴⁵按三片的順序分別為：現在想過去—現在想未來—現在想過去。三片的現在點是順時的，從離別前的隋堤—離別中的酒筵—離別後的水口。而一、三片的過去也呈現：泛想過去的送行經驗—聚焦過往情人間的私密時光。在順時進行的時間架構下，不時的以虛想插入過去、未來、過去，故夏敬觀手評樂章集云：「耆卿寫景無不工，造句不事雕琢，清真效之。故學清真詞者，不可不讀柳詞，耆卿多平鋪直敘。清真特變其法，一篇之中，迴環往復，一唱三嘆。故慢詞始盛於耆卿，大成於清真」⁴⁶，此詞的每一片都由兩層時間複合組成，三片合觀時，又有脈絡可尋，在柳永直線敘事的基礎上將時間的跳躍做了較複雜的變化與發展。

周詞的時間跳躍極常出現在「現在」、「過去」兩個層次，並且多著墨於「現在」之孤單蕭條，將「過去」的成雙營造為一閃即逝的美麗斷片。如〈鎖窗寒〉⁴⁷的整個上片刻意經營陰暗濕冷的夜晚景象，如「暗柳啼鴉」、「靜鎖一庭愁雨」、「夜闌未休」、「風燈零亂」，到了下片快結束之前，以「想東園、桃李自春，小唇秀靨今在否」點出鮮明的青春回憶，在今昔對比中，愈顯得昔之繽紛、今之落寞。或

⁴⁵ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 31。

⁴⁶ 張夢機、張子良，《唐宋詞選注》（臺北：華正書局，1983 年 9 月修訂第六版），頁 75。

⁴⁷ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 39。

如〈應天長〉⁴⁸的時間結構是現在—過去—現在，「過去」只佔了一個韻「長記那回時，邂逅相逢，郊外駐油壁」，其餘都是「現在」的迷濛紛亂晦暗的氣氛。「過去」僅是一個簡單的情節，而「現在」又多著重於以景抒情，顯示周詞非以敘事為目的，而是藉由敘事去抒寥落之情，抒情的成分遠遠高於敘事。

時空的跳躍與不成比例的時間配置，在在引發閱讀者的懸念，降低閱讀的速度，理解機制變得繁複。因此，周詞雖具敘事元素，但敘事已非主要目的，已暗中的將焦點從故事本身轉移至文學表現的層面。

（二）語言濃縮

日常語言的說明性強，語言與意義之間的關係單一而直接。而詩歌語言則與之相反，語言濃縮並具多義性，重呈現而不重說明。敦煌俗詞較偏向日常語言的敘事方式，如〈望江南〉：「天上月。遙望似一團銀。夜久更闌風漸緊。與奴吹散月邊雲，照見負心人。」⁴⁹此處的月亮只有照亮負心人的功能，並不具文學意象的相思意涵，言與意的對應直接清楚，沒有可引申的模糊地帶，說明性強烈。到了北宋的柳永，雖為文人身分，但其敘事作品主要還是偏向日常語言系統，如〈集賢賓〉：「小樓深巷狂游徧，羅綺成叢。就中堪人屬意，最是蟲蟲。有畫難描雅態，無花可比芳容。幾回飲散良宵永，鴛衾暖、鳳枕香濃。算得人間天上，惟有兩心同。近來雲雨忽西東。諂惱損情悰。縱然偷期暗會，長是忽忽。爭似和鳴偕老，免教斂翠啼紅。眼前時、暫疏歡宴，盟言在、更莫忡忡。待作真箇宅院，方信有初衷。」⁵⁰此詞以男子口吻敘述與妓女蟲蟲的交往的過程，語言穩定度高，言意間的關係顯而易見。

相形之下，周詞的敘事偏向詩歌式的濃縮語言，陳廷焯《白雨齋詞話》卷八云：「美成意餘言外，而痕迹消融，人苦不能領略」⁵¹，道出了其文字言簡意繁的特質，他主要運用了典故和意象增加語言的意義濃度。首先來看典故的部分，如〈風流子〉

⁴⁸ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 123。

⁴⁹ 任半塘，《敦煌歌辭總編》（上），頁 344。

⁵⁰ 薛瑞生，《樂章集校註》，頁 127-128。

⁵¹ 唐圭璋，《詞話叢編》冊四，頁 3959。

下片：「遙知新妝了，開朱戶，應自待月西廂。最苦夢魂，今宵不到伊行。問甚時說與，佳音密耗，寄將秦鏡，偷換韓香。天便教人，霎時廝見何妨。」⁵²此處的語言表面看來非常易解，但其實用了三個有關於愛情的典故，分別是「待月西廂」「秦鏡」「韓香」，「待月西廂」是唐代元稹〈鶯鶯傳〉中崔鶯鶯寫給張生的信：「待月西廂下，迎風戶半開。隔牆花影動，疑是玉人來」。「秦鏡」用了漢代秦嘉贈鏡給妻子，後來秦嘉病故，妻子守節不肯改嫁。「韓香」賈充是晉武帝的開國大臣，皇帝賜他外域異香，賈充女兒賈午偷了父親的香送給韓壽。三個典故都是與纏綿的情愛有關，如果不知道典故，語詞釋放不出濃烈的情感，則末韻的「天便教人，霎時廝見何妨」就會顯得過於輕薄，因為閱讀過淺而造成理解偏差。

或如〈掃花游〉下片：「歎將愁度日，病傷幽素。恨入金徽，見說文君更苦」⁵³，本詞以男子口吻追念舊情人，括弧文字是說自己的苦況，並設想女方的埋怨。其中「恨入金徽」二句的意義模糊，造成讀解停頓，其實這裏用了典故，李商隱〈寄蜀客〉：「君到臨邛問酒壚，近來還有長卿無？金徽卻是無情物，不許文君憶故夫。」⁵⁴當初司馬相如以琴挑動卓文君，兩人私奔，文君當壚賣酒，後來司馬相如有二心，文君作〈白頭吟〉，相如乃止。李詩調侃俗情顛倒是非的說法，周詞的「恨入金徽」，翻轉了李詩「金徽卻是無情物」的說法，而「不許文君憶故夫」更道出了女方的苦，不是不願，而是不能，亦因用了文君的典，故知周詞中的女子是有文才的。周詞喜用事典，在極短的句子中包含一個故事，典故的故事一旦解開壓縮，對原詞的情懷有極大的助力，但如果不知道事典，則無法繫連起兩句的關係。周詞有時會將典故放在非常清楚的句首或調名，為一闋詞定出基調，如〈宴清都〉首句「地僻無鐘鼓」⁵⁵，表面上用了白居易〈琵琶行〉：「潯陽地僻無音樂，終歲不聞絲竹聲」，但其實卻牽動了整首〈琵琶行〉的內涵，當時白居易是被貶謫的，與歌女一樣，都是被棄的身分，而周詞將此義置於首句，讓本詞充滿了不遇文人之情緒氛圍。或如敘說

⁵² 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 16。

⁵³ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 90。

⁵⁴ 劉學鍇、余恕誠，《李商隱詩歌集解》（臺北：洪葉文化事業有限公司，1992 年 10 月）下冊，頁 1900。

⁵⁵ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 28。

情人變心的〈解連環〉⁵⁶一詞，調名即用了《戰國策》〈齊策〉齊王后將連環敲碎，解開連環的故事，故此詞首句根據調名點題：「怨懷無託。嗟情人斷絕，音信遼邈」。情人斷絕如同齊王后敲碎連環的舉動，對詞中發話者而言，是直接而強烈的傷害。從上述種種例子可知，典故意義暗藏於表面語言之下，等待讀者的開啓與詮解，以豐富語義。

至於意象的運用更是普遍可見，如〈還京樂〉「禁煙近，觸處、浮香秀色相料理。正泥花時候，奈何客裏，光陰虛費。望箭波無際。迎風漾日黃雲委。任去遠，中有萬點，相思清淚。 到長淮底。過當時樓下，殷勤爲說，春來羈旅況味。堪嗟悞約乖期，向天涯、自看桃李。想如今、應恨墨盈箋，愁妝照水。怎得青鸞翼。飛歸教見憔悴。」⁵⁷，全詞以「水」的意象貫穿全篇，《論語》〈子罕〉篇云：「子在川上曰，逝者如斯夫！不舍晝夜。」自此之後，「水」的意象即爲逝去，於此篇即是情感的流逝。因此上片的劃線部分，「箭波」之箭字云流逝之迅速也，而「中有萬點，相思清淚」則是對於這段已逝的感情是非常不捨的，最後「愁妝照水」爲男子設想女子景況，仍陷在過去的戀情中無法開解。又如〈憶舊遊〉：「記愁橫淺黛，淚洗紅鉛，門掩秋宵。墜葉驚離思，聽寒螿夜泣，亂雨蕭蕭。鳳釵半脫雲鬢，窗影燭花搖。漸暗竹敲涼，疏螢照晚，兩地魂銷。 迢迢。問音信，道徑底花陰，時認鳴鑣。也擬臨朱戶，歎因郎憔悴，羞見郎招。舊巢更有新燕，楊柳拂河橋。但滿眼京塵，東風竟日吹露桃。」⁵⁸此詞上片追述與女子分離的景況，下片則是聽聞中的女子近況。全詞用了三處的門、窗等框形之物，代表了隔離與侷限。首先，上片爲分離之夜晚，故「門掩秋宵」是阻隔的意象，門內所掩盡是蕭條秋氣所營造出的別離氛圍；緊接的「窗影燭光搖」與前一句「鳳釵半脫雲鬢」合看，指窗框中的女性受限於分離，而處於極不安定的情緒狀態。下片敘寫女人的等待，「也擬臨朱戶」指女人站在與外在交界的朱門，等待著男子的音訊，「朱戶」是通路，更是侷限女人的框。由於作者營造重重的隔絕感，暗示了這對情人最終未能團聚。其他如

⁵⁶ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 187。

⁵⁷ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 184-185。

⁵⁸ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 199。

〈瑞龍吟〉⁵⁹首尾以「路」的意象表示詞中人欲尋過往情事，最後無法聯繫而黯然歸去；〈蘭陵王〉⁶⁰首片以「柳」的離別意象來開啓下二片的分離。意象表面上只是一個普通的物象，其內部的意義一旦被解開，則有助於全詞情懷的連貫銜接。

濃縮的語言，將其豐富的意義層次壓縮隱藏在表面語言的暗袋之中，它能以最少的字數表達最多的意義。解開壓縮會耗費閱讀的時間，未解壓縮則會造成閱讀的中斷或理解過淺，此舉之目的就是在阻斷日常語言過於流暢的敘事，矯正柳永詞滑俗的毛病，以詩化的文學語言彌補敘事原有的偏俗體質。

四、周詞敘事現象的詞史意義

周邦彥詞在詞史上的地位一向被視為北宋詞之集大成者，如陳廷焯《白雨齋詞話》云：「詞至美成，乃有大宗。前收蘇、秦之終，復開姜、史之始。自有詞人以來，不得不推為巨擘」⁶¹，或如陳匪石《聲執》云：「周邦彥集詞學之大成，前無古人，後無來者。凡兩宋之千門萬戶，清真一集，幾擅其全，世間早有定論矣」⁶²。周邦彥對詞史的貢獻是非常大的，尤其是敘事部分的發展，更是拓寬了文人詞的面向。自從歐陽炯〈花間集序〉確立了文人抒情傳統後，以敘事為主的敦煌俗詞就被摒除於文人詞之外。柳永以長調敘事，在形式及內涵上都具有極強的創新性，但由於其過度極端的通俗敘事，不但得不到文人的認可，反而激起了強烈的反彈，並與其劃清界限，其創新的意義因而被忽視。而周詞在柳詞的基礎上，繼承了柳詞所開發的長調形式，並以詩化的方式矯正其通俗敘事模式，將長調敘事與抒情傳統相互融合，為詞體注入新的敘事元素，有效的拓展了文人詞的向度，延續詞體的生命力。

周邦彥在對柳詞通俗敘事做修正之際，也保留了其旺盛活潑的生命力，聽眾的

⁵⁹ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 1。

⁶⁰ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 31。

⁶¹ 唐圭璋，《詞話叢編》冊四，頁 3787。

⁶² 唐圭璋，《詞話叢編》冊五，頁 4969。

支持是流行歌曲賴以維生的重要養分，柳詞之所以壯大完全來自於群眾的喜愛，因此，流行歌曲的市場反應是周邦彥敘事創作時的重要考量，可從下列二點看出來。

其一，重視詞樂。詞由音樂與文字所組成，對普遍的聽眾而言，音樂的影響力比文字更為直接，柳永精於音律，其歌詞因為音樂的美聽而造成流行。周邦彥亦著意於音樂的經營，音律方面的成就是有目共睹的，如沈義父《樂府指迷》亦說：「美成最為知音」⁶³、樓鑰〈清真先生文集序〉云：「樂府播傳，風流自命，又性好音律，如古之妙解。顧曲名堂不能自己」⁶⁴。他在精通音樂的基礎上，創製了許多新調，如楊慎《詞品》云：「或云周姜曉音律，自能撰詞調，故人尤服之」⁶⁵、或與同好切磋琢磨，如王灼《碧雞漫志》云：「江南某氏者解音律，時時度曲，周美成與有瓜葛，每得一解，即為製詞，故周集中多新聲」⁶⁶。重要的是，這些新聲非大晟雅樂，而是民間的流行歌曲，如王國維《人間詞話附錄》云：「惟詞中所注宮調，不出教坊十八調之外。則其音非大晟樂府之新聲，而為隋唐以來之燕樂，固可知也」⁶⁷，周邦彥不但音樂造詣高，對民間樂曲亦花了極大的心思，所以其詞作在市井的傳唱度是很高的，如葉申薌《本事詞》云：「周美成精於音律，每製新調，教坊競相傳唱」⁶⁸、在周邦彥去世後，詞作仍繼續被傳唱，如樓鑰〈清真先生文集序〉云：「公之歿，距今八十餘載，世之能誦公賦者蓋寡，而樂府之詞盛行，莫知公為何等人也」⁶⁹、或如毛幵《樵隱筆錄》所言：「紹興初，都下盛行周清真詠柳〈蘭陵王慢〉，西樓南瓦皆歌之」⁷⁰，到了南宋末年，歌妓猶能唱其詞。⁷¹可見其詞樂的傳播

⁶³ 唐圭璋，《詞話叢編》冊二，頁 1200。

⁶⁴ 樓鑰，〈清真先生文集序〉，《玫瑰集》（台北：新文豐出版股份有限公司，1984 年 6 月）冊三，頁 707。

⁶⁵ 唐圭璋，《詞話叢編》冊一，頁 503。

⁶⁶ 唐圭璋，《詞話叢編》冊一，頁 86。

⁶⁷ 唐圭璋，《詞話叢編》冊五，頁 4272。

⁶⁸ 唐圭璋，《詞話叢編》冊三，頁 2321。

⁶⁹ 樓鑰，〈清真先生文集序〉，《玫瑰集》冊三，頁 707。

⁷⁰ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 37。

⁷¹ 張炎〈國香〉「鶯柳烟堤」詞序：「沈梅嬌，杭妓也，忽於京都見之。把酒相勞苦，猶能歌周清真〈意難忘〉、〈台城路〉兩曲。」；〈意難忘〉「風月吳娃」詞序：「中吳車氏號秀卿，樂部中之翹楚者，歌美成曲，得其音旨……。」黃畬校箋，《山中白雲詞箋》（杭州：浙江古籍出版社，1994 年 12 月），頁 21、頁 221。

力量與受歡迎的程度。

其二，男女情事之主題。周邦彥敘事詞與柳永相同，多描述男女情事，軟性的兩性情感一向是最能吸引世俗注意的主題。花間以來的文人抒情傳統亦著墨於此，發展至北宋，漸漸偏向抽象的情懷，而柳永敘事則側重具體情事，對女性的體態樣貌或男女交往進程都加以具體描寫；而周詞則降低了柳詞具體情慾的成分，將抽象情感寄托於情節事件，陳銳《衰碧齋詞話》曾評此二者云：「屯田詞在院本中如琵琶記、清真詞如會真記。屯田詞在小說中如金瓶梅、清真詞如紅樓夢」⁷²，周詞情事敘述雖較為婉轉，但仍有部分直露之作，如〈花心動〉：「簾卷青樓，東風滿，楊花亂飄晴晝。蘭袂褪香，羅帳褰紅，綉枕旋移相就。海棠花謝春融暖，偎人恁、嬌波頻溜。象床穩，鴛衾漫展，浪翻紅綉。 一夜情濃似酒。香汗漬鮫綃，幾番微透。鸞困鳳慵，姪姘雙眸，畫也畫應難就。問伊可煞於人厚。梅萼露、臙脂檀口。從此後、纖腰為郎管瘦。」⁷³此非周詞敘事的常態作品，較類柳永的豔詞，可視為修正柳詞通俗現象時之過渡痕跡。除了集中敘寫男女之情的主題，周詞的敘事視角多為第一人稱的「我」之男性，但是「我」僅是一個飄流落拓的男性形象，並不具獨特的個人特質，因此「我」的普遍性極強，可為任何一位男性，唱詞與聽眾的距離縮短，甚至融為一體，易於引起共鳴。

從上述周邦彥重視流行歌曲市場反應的情形來看，推測其目的仍是在延續詞體的生命力，歌詞的聽眾若侷限於文人群體，勢必無法在市井流通而加速詞體的衰亡。周邦彥不以文人的身分劃地自限，注重歌詞在中下階層的傳播，替詞體注入鮮活的生命能量。

伴隨著長調敘事發展所應運而生的副產品即是章法，篇幅加長後，敘事的層次及技巧亦相形重要，這就是所謂的章法，如陳廷焯《白雨齋詞話》卷二云：「詞法莫密於清真」⁷⁴、或蔡嵩雲《柯亭詞論》云：「宋初慢詞，猶接近自然時代，往往

⁷² 唐圭璋，《詞話叢編》冊五，頁 4198。

⁷³ 孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 223。

⁷⁴ 唐圭璋，《詞話叢編》冊四，頁 3814。

有佳句而乏佳章。自屯田出而詞法立，清真出而詞法密，詞風爲之丕變」⁷⁵，因爲章法是有軌跡可尋的，故周邦彥成爲南宋詞人主要的學習對象。沈義父《樂府指迷》云：「凡作詞，當以清真爲主。蓋清真最爲知音，且無一點市井氣。下字運意，皆有法度」⁷⁶，周詞的章法奠基於敘事，但南宋部分詞人只取章法、忽略了敘事，故葉嘉瑩說：「南宋後期一些受周詞影響的作者，卻並未完全從周詞之故事性的方面去發展，而是從其跳接逆入等種種錯綜繁複的手法中，在詞之言情體物方面，更發展出許多不同的意境與風格，而這些作品既在表達之手法上更爲繁複多變，卻又缺少了周詞之故事性，於是也就更顯得隔膜晦澀起來」⁷⁷，像是吳夢窗的詞「凝澀晦昧」⁷⁸，抽象的情懷沒有具體的故事做爲支撐基礎而顯得晦澀不明。遠離敘事後的南宋詞作，漸漸變成了文人專屬於精緻文學，失去了群眾的支持，也失去了活潑的生命力。

周邦彥詞的敘事性非孤立存在的現象，而是與詞體的發展有密切的關係，置於詞史座標上，更可清楚的看出其對柳詞的繼承與創新，在修正柳詞的同時，也豐富了詞體的生命，對南宋詞學有著舉足輕重的影響力。

⁷⁵ 唐圭璋，《詞話叢編》冊五，頁 4902。

⁷⁶ 唐圭璋，《詞話叢編》冊一，頁 277。

⁷⁷ 葉嘉瑩，《唐宋名家詞論稿》，頁 202-203。

⁷⁸ 此爲張炎《詞源》所云，參唐圭璋，《詞話叢編》冊一，頁 259。

參考書目

- 趙崇祚，《花間集》，明崇禎間虞山毛氏汲古閣刊詞苑英華本。
- 任半塘，《敦煌歌辭總編》，上海：上海古籍出版社，2006年7月。
- 王重民，《敦煌曲子詞集》，上海：商務印書館，1956年12月修訂2版。
- 曾昭岷、曹濟平、王兆鵬、劉尊明，《全唐五代詞》，北京：中華書局，1999年12月。
- 孫虹、薛瑞生，《清真集校注》，北京：中華書局，2002年12月。
- 薛瑞生，《樂章集校註》，北京：中華書局，1994年12月。
- 黃畚，《山中白雲詞箋》，杭州：浙江古籍出版社，1994年12月。
- 張夢機、張子良，《唐宋詞選注》，臺北：華正書局，1983年9月修訂第六版。
- 樓鑰，《玫瑰集》，台北：新文豐出版股份有限公司，1984年6月。
- 劉學鍇、余恕誠，《李商隱詩歌集解》，臺北：洪葉文化事業有限公司，1992年10月。
- 唐圭璋，《詞話叢編》，北京：中華書局，1990年10月。
- 施蟄存、陳如江輯錄，《宋元詞話》，上海：上海書店出版社，1999年2月。
- 吳世昌，《詞林新話》，北京：北京出版社，2000年10月。
- 林玫儀，《詞學考證》，臺北：聯經出版事業公司，1993年5月。
- 葉嘉瑩，《唐宋名家詞論稿》，石家莊：河北教育出版社，1997年7月。
- 葉嘉瑩，《唐宋詞十七講》，長沙：岳麓書社，1989年2月。
- 吳熊和，《十大詞人》，上海：上海古籍出版社，1990年8月。
- 孫康宜，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，臺北：聯經出版事業公司，1994年6月。
- 蔣哲倫，《詞別是一家》，上海：上海社會科學出版社，2005年7月。
- 毛先舒，《填詞名解》，《四庫全書存目叢書》集部第四二五冊，台南：莊嚴文化事業有限公司，1997年6月。
- 梁麗芳，《柳永及其詞之研究》，香港：三聯書店，1985年6月。

- 袁行霈，《中國詩歌藝術研究》，臺北：五南圖書出版公司，1989年5月。
- 陳廷敬，《康熙詞譜》，長沙：岳麓書社，2000年10月。
- 萬樹，《索引本詞律》，臺北：廣文書局，1988年10月再版。
- 王力，《漢語詩律學》，上海：上海教育出版社，1979年11月。
- 陳慷玲，《宋詞「雅化」研究》，臺北：東吳大學中研所博士論文，2003年6月。
- 徐安琪，〈試論柳永慢詞的創作思想〉，《杭州教育學院學報》，2002年第1期。

